

Дмитрий Атовмян: «Музыка хороша, когда она незаметна»

Композитор Дмитрий Атовмян много лет работает в кино. Телезрителям известна его музыка, в частности, талантливые саундтреки к фильмам «День рождения Буржуя» и «День рождения Буржуя-2». Удачны работы Атовмяна и в качестве аранжировщика во многих кино- и телевизионных картинах. Нам было интересно узнать мнение композитора о том, как складывается ситуация в современной киномузыке.

Эльга Линдина: В последнее время в нашем кино в качестве музыкального сопровождения все чаще используются разные ансамбли, группы и все реже встречаешься с музыкой, написанной специально для данной картины, как это было прежде. Мне показалась удачной, на редкость совпадающей с темой всего фильма, ваша музыка ко «Дню рождения Буржуя», ставшая одним из лучших слабых мест обеих частей сериала. Вы не только пишете музыку для кино, но предлагаете и свои аранжировки, то есть глубоко погружены в происходящее в этой сфере. Как бы вы охарактеризовали принципиальные для нее нынешние процессы?

Дмитрий Атовмян: Сегодня, например, происходит процесс смещения акцентов в музыкальном решении фильмов. Само время диктует законы. Так, по всей вероятности, и должно быть, что в кино присутствуют популярные исполнители и их песни. Другое дело, что у нас многие тенденции превращаются в крайность и распоряжаться музыкой в кино начинают как-то односторонне. Когда саундтрек к картине ограничивается только несколькими «заемными» песнями и мелодиями (в расчете на популярность их исполнителей), музыка перестает играть свою

роль... Нет. Настоящий тандем – когда дружат, когда мыслят и говорят на одном языке. Когда режиссер и композитор вместе ходят в театр, в консерваторию, в ресторан... Искать подобные союзы в наше время, по меньшей мере, неразумно. Сейчас можно по пальцам пересчитать режиссеров, которые стремятся вытянуть из композитора максимум того, что он мог бы сделать для картины. Не хочу никого винить. Наверное, дело в нашем времени. Быть может, кинематографистов развратило так называемое «кооперативное кино», в которое можно было бросить любую музыку – она все равно никому не нужна. А может быть, ушла школа? И вырван целый пласт из профессии? Не берусь судить однозначно, но негативная роль постперестроечного десятилетия здесь налицо.

К счастью, сохранились режиссеры, которые очень творчески относятся к музыке в своих фильмах. Из тех, с кем мне довелось встретиться, это Денис Евстигнеев и Павел Чухрай, с которым я сейчас работаю.

Э.Л.: Вы имеете в виду его новый фильм «Водитель для Веры»?

Д.А.: Да. Я вижу, как он требовательно и вместе с тем мягко, вдумчиво занят тем, что будет звучать на экране.

Э.Л.: Часто композитор пишет музыку к уже готовому фильму. Вы, судя по всему, начинаете работать с режиссером изначально, с момента подготовительного периода?

Д.А.: Обычно начинаю на уровне сценария (если не выступаю в роли пожарника, спасая картину в музыкальном плане. Ведь не секрет, что композитор подчас включается в работу над фильмом в ситуации полного аврала – когда сегодня он в первый раз смотрит материал, а завтра уже должен приступить к записи музыки). Так вот, если работа над музыкой начинается на стадии сценария, то следом все равно наступает период некоторой стагнации – до того момента, когда появится смонтированный материал. Конечно, я пишу эскизы, но к детальной разработке приступаю именно по смонтированному материалу, когда точно могу определить все настроения и акценты.

Вы упомянули «День рождения Буржуя». Это сериал. И к сериалам я стремлюсь писать музыку не по принятым у нас канонам: написал 3–4 эпизода, отдал режиссеру, а потом режиссер на перезаписи подставляет их так, как ему удобно. Даже если у меня и повторяется музыка, как это было в первой и второй части «Буржуя», то она написана специально для каждого эпизода, в определенный момент начинается и заканчивается, и звучит ровно столько, сколько, на мой взгляд, должна звучать.

Э.Л.: Вы работаете над фильмом Павла Чухрая «Водитель для Веры», время его действия – 1962 год. В какой мере вы опираетесь на традиции музыки тех лет? И в какой мере она должна звучать современно?

Д.А.: Для моего поколения 60-е годы – благодатная почва. Собственно, тогда мы формировались, жизнь была переменчива, интересна, насыщена – и все это запечатлевалось в молодом сознании. Я вырос тогда.

У каждого есть свои пристрастия в музыке того времени. Для Павла Григорьевича Чухрая это – американская джазовая классика. Сначала я немного расстроился, потому что предстояло писать не собственную музыку, а «осваивать» чужую, но вскоре понял, что эта задача требует еще большей ответственности и немалой виртуозности. Нужна музыка, органично вытекающая из американской темы, но рождающая ностальгические эмоции на нашей почве. Таким образом, мне предстояло выступить соавтором американских композиторов, а им, в свою очередь, – моими соавторами.

Э.Л.: Вас хорошо знают как аранжировщика, причем достаточно смелого. В недавно вышедшей на экран картине «Займемся любовью» вы аранжировали Рахманинова.

Д.А.: Идея звучания классической музыки в молодежном фильме принадлежит Днису Евстигнееву. Он попросил меня найти фигуру мощного классика, которая

стала бы своеобразным «противовесом» современной поп-музыке. Я долго искал и предложил Денису Вторую симфонию Рахманинова. Идея режиссеру понравилась, но было понятно, что фильм не выдержал бы такой самодостаточной, самодавляющей музыки. Мне надо было немного «успокоить» ее, не выплеснув всю ее мощь. Рахманиновская тема прорастала в прологе, набирала, набирала обороты в разных вариантах – с тем, чтобы сильно, мощно завершиться в финале. Получилась не совсем аранжировка, недаром в титрах написано «транскрипция» – такое определение, по-моему, больше подходит.



Э.Л.: Наш кинематограф пока робко и редко делает попытки вернуться к «большому стилю», хотя это очень сложно из-за общей скудной финансовой ситуации. Между тем, именно в кино «большого стиля» музыка играла огромную роль?

Д.А.: Вот вы сами и ответили на вопрос. «Большой стиль» – это большие деньги, и, как говорили наши предки, «нет денег – не надо строить». Что касается эстетики, нет смысла задумываться что-то большое, зная, что оно неосуществимо. Например – симфонию, как Берлиоз, для восьми симфонических оркестров с исполнением на площади Парижа. Я-то хорошо знаю, что в ближайшее время у меня не будет восьми оркестров...

Э.Л.: А нужен ли сегодня в принципе «большой стиль»? Пусть не в чистом виде, не повторяющий прошлое абсолютно?

Д.А.: С его безоглядным пафосом? Мне трудно судить. На мой взгляд, «Водитель для Веры» может представлять «большой стиль» в современном кино. Насколько я понимаю, Павел Чухрай делает фильм с той тщательностью и вниманием к деталям, которые как раз и определяют стиль. В киномузыке «большого стиля» так же важна каждая мелочь, каждая деталь, которая должна быть на своем месте. Перефразируя известную мудрость, скажу: искусство живет в деталях...

Э.Л.: Вероятно, Вы сторонник прежнего отношения к киномузыке во всей ее абсолютной органике. Но возможно ли в этом смысле вернуться в прошлое?

Д.А.: Быть может, еще и вернемся. Вряд ли в ближайшем будущем. Во всяком случае, сейчас я увлечен идеей «белой музыки» в кино. Конечно, мне понадобится время, чтобы точно сформулировать идею, но вкратце она такова: музыка вбирает в себя значительную часть общей смысловой нагрузки фильма и на эмоциональном, подсознательном уровне передает эту нагрузку зрителю. Вы спросите: «А как же изображение, игра актеров?». Ответу: музыка впитывает и их энергетику. Она движется по параболе: от драматургии, от сюжета и темы – через зримое воплощение – к окончательному впечатлению. Вы зададите следующий вопрос: «А какова, собственно, эта музыка?»



ка? Чем она будет отличаться от той, что уже написана?». И опять же в вашем вопросе будет таиться часть ответа: «Дело как раз в том, что, как выясняется, вся необходимая киномузыка уже давно написана. Сегодня кинокомпозитор выступает в роли глобального аранжировщика музыкальных идей. Переложение музыкальной идеи на современный киноязык – это и есть «белая музыка». Почему именно «белая»? Не знаю. Такое приснилось.

Э.Л.: Тогда о более перспективном жанре – о мюзикле, который сейчас так

успешно лидирует на подмостках, хотя некоторые полагают, что мюзикл – не российский жанр?

Д.А.: Коль скоро на сцене появилось столько мюзиклов, значит, не за горами и киномюзикл. На подступах! Но кто из режиссеров сможет это сделать? Из композиторов, уверен, снова блеснул бы Максим Дунаевский. Его «Мэри Поппинс», с музыкальной точки зрения, совершенное произведение.

Э.Л.: И очень красивое: мюзикл должен быть непременно красивым.

Д.А.: Да! Мюзикл не должен ни в коем случае нести разрушительное начало. Такое зрелище – отдых, но отдых активный, дающий позитивную энергетику.

Теории о чужеродности мюзикла для России, думаю, давно пора сдать в утиль. Сейчас музыкальная интеграция настолько велика!..

Вот в 70-е годы польский джаз практически завоевал первое место в мире, перебив американцев по всем статьям. Они очень тонко внесли в джаз славянскую идею – модальный джаз, ладовый джаз, сломали американскую традицию и перенесли ее на свою почву.

Это только пример для понимания: говорить, что может или не может вырасти на нашей почве – по меньшей мере, некорректно. Произрасти может все, если это талантливо.

Э.Л.: А вы могли бы написать мюзикл?

Д.А.: Сейчас, наверное, рискнул бы благодаря обретенному опыту. Раньше об этом даже помыслить не мог. Слово какой-то космический корабль должен взлететь, но вот какой проводок подсоединить, чтобы взлет произошел?

Э.Л.: А теперь-то знаете, какой?

Д.А.: Теперь готов рискнуть.

Э.Л.: Я знаю, что ваша семья долгие годы была творчески связана с Дмитрием Шостаковичем. В нашей стране сейчас стали забывать классиков.

Д.А.: В принципе, удел классиков – оказаться в забвении на какое-то время. Но это происходит. Сейчас, верно, Шостакович, Стравинский, Прокофьев не в моде. Недаром Родион Константинович Щедрин сказал, что мы имеем дело с «вымытым» поколением. Когда меня спрашивают, почему сегодня нет крупных композиторов, у меня возникает вопрос: а почему сегодня нет педагогов? Раньше преподавали Шостакович, Хачатурян, Пейко, Эшпай, Щедрин. Была школа. Сегодня она уходит.

Э.Л.: Вам помогло то, что с детства вы жили в этом мире высокой музыки?

Д.А.: Да, да. Мой отец, Левон Тадевосян Атовмян – композитор, дирижер, общественный музыкальный деятель – дружил и работал с Дмитрием Шостаковичем.

О Шостаковиче написано много монографий. Ничего нового я, наверное, не скажу. Кроме воспоминаний непосредственно о его дружбе с отцом, что я отчасти помню. Дмитрий Дмитриевич во время работы выбрасывал какие-то наброски. Отец говорил уборщице, чтобы она всегда приносила ему корзину с этикетками. Он собирал их... Все балетные сюиты на музыку Шостаковича практически составлены из этих обрывков. Бывает так, что режиссер вдруг вспоминает какой-то не вошедший в фильм план, бежит к монтажеру, роется в корзине, чтобы найти и вставить его в картину. Так бывало и у Шостаковича. Он вдруг говорил: «Вот здесь, в «Пяти днях и пяти ночах», нужна такая-то вставка. Где ее взять?» Отец отвечал: «Сейчас». Находил то, что было выброшено, но сохранено им: «Вот. Ты ее уже написал. Сейчас только приведем все в порядок».

У них было фантастическое взаимопонимание в совместной работе. Не могу назвать других подобных примеров в мировой практике, чтобы великий вот так доверительно относился к своему другу. Знаменитая Четвертая симфония, которую Дмитрий Дмитриевич практически уничтожил, как Гоголь вторую часть «Мертвых душ», мой отец чудом восстановил по обрывкам оркестровых партий. Сейчас она звучит благодаря ему. Недавно вышел диск «Барышня и хулиган» Шостаковича, записанный в транскрипции Левона Атовмяна оркестром Марка Горенштейна и выпущенный фирмой «Русские сезоны».

Отца нет в живых с 1973 года. На этом диске его имя впервые напечатано в связи с творчеством Шостаковича. У меня есть воспоминания отца, которые я никак не могу издать. Воспоминания, мне кажется, ценные: в них рассказывается о тандеме, до сих пор по-настоящему не известном...

Беседовала Эльга ЛИНДИНА



принципиальную роль: она не становится соавтором драматурга, режиссера, оператора... Она не несет в себе драматургического начала.

Есть примеры удачной «эксплуатации» известных песен в нашем кино и, как правило, это коммерческие удачи. А вот пример успешного творческого синтеза «музыкального продукта» и изображения, внедрения музыки в ткань фильма мне пока не попадался. Вероятно, еще не пришло время для осмысленного профессионального подхода, не созрела новая культура использования музыки в отечественном кино.

По мне, музыка в кино хороша, когда она почти незаметна, когда зритель не отдает себе отчета, почему у него в какой-то момент просмотра вдруг изменилось настроение. Тогда музыку можно назвать органичной и неотделимой от кино в целом.

Но это очень короткий ответ на ваш объемный вопрос

Э.Л.: Не кажется ли вам, что наши фильмы сегодня очень скудны по музыкальной части, если говорить о ярком мелодическом начале? Три аккорда, коротенькая тема – на том все и кончается.

Д.А.: Да, и для этого немало причин. Одна из них – элементарная леньность как режиссеров, так и композиторов, нежелание по-настоящему работать с музыкой. Так работать, как, например, Козинцев и Шостакович, Эйзенштейн и Прокофьев.

Э.Л.: Вы заговорили о классических тандемах, тогда присовокупим Александра Дюнаевского...

Д.А.: Это художники не мыслили создания своих картин один без другого. Видите ли, важен не просто сам по себе тандем, ведь может быть и так: встретились люди на записи музыки, в монта-